

VIOLENCIAS FACIALES: BACON Y LEVINAS

Diego Fonti

Un lugar común en las críticas a los seguidores de la hermenéutica, particularmente respecto a la herejía menor de la deconstrucción, puede resumirse con las preguntas: ¿de qué están hablando? ¿En qué se basan para decirlo? Ricoeur nos recuerda que los varios métodos filosóficos pueden resumirse en dos itinerarios: o un análisis solipsista de lo que nos sucede *ad intra*, o un trabajo mediado por la exterioridad. Emmanuel Levinas analiza el sentido que la exterioridad del otro, en la manifestación privilegiada de su rostro, tiene para la constitución del sujeto y la relación ética. Un primer momento -*Totalidad e Infinito*- mantiene al respecto una terminología kantiana, pues busca una “fenomenología del noumeno” (aún cuando Hegel sea el enemigo, el intento no es disímil). En un segundo momento, el tipo de análisis se vuelca progresivamente hacia la hermenéutica, constituyendo sentidos a partir de los textos -notablemente en sus escritos talmúdicos-. Este movimiento constitutivo es filosofía primera o ética. Reconoce también que los análisis de su maestro no pueden dar cabal cuenta de lo que sucede en este contacto con la alteridad, porque la donación de sentido queda desfasada por la presencia del otro. Aún cuando los análisis de la intencionalidad son correctos en su elaboración, son insuficientes para dar cuenta del movimiento primero que es su condición de posibilidad. Se trata de la relación desde-siempre-ya-comenzada con el otro y su demanda. En este sentido es fundamental su recuperación de la analítica existencial heideggeriana, y su crítica al proyecto aún ontológico del joven Heidegger. Estamos hablando, entonces, de lo que sucede en el psiquismo cuando irrumpe en él la presencia de una exterioridad infinita. Infinita porque todo concepto que trate de de-finirla marra su objetivo. Ninguna de las figuras que esta infi-

nitid pueda tomar (el pobre, la mujer, el huérfano, Dios, etc.) es definitiva, pues significaría entificar un deseo por algo ausente. Y aquí está la paradoja con la que el lector de Levinas debe convivir: una ausencia se devela en la presencia. No es una presencia óptica, sino un sentido que desfasa el fenómeno que aparece a nuestra conciencia. Vale entonces un doble trabajo. Por un lado cabe indagar cómo aparece el sentido, tanto para el sujeto como para la alteridad. Por otro, cuál es el escenario vital en el que se desarrolla este sentido y las críticas que pueden hacerse a este planteo.

No pretende ser éste un análisis meramente textual de las obras de Levinas. Él utiliza a menudo *figuras* para mostrar comprensivamente lo que intenta decir. Ya hemos hablado de las figuras bíblicas utilizadas, pero también las hay lingüísticas (*decir, dicho*), psicoanalíticas (*necesidad, deseo*) y políticas (*revolución, pacto, alianza*). En todas ellas aparece un ámbito a disposición del sujeto (*dicho, necesidad, pacto*) contrapuesto a lo que excede al sujeto, a su libertad, su aceptación o rechazo (*decir, deseo, alianza*). La noción de *figura* puede utilizarse en un sentido hegeliano, donde el discurso interpreta a la Substancia como Sujeto, a lo Absoluto como Espíritu, en un proceso de realización y revelación progresiva. Los momentos de este absoluto, las extrapolaciones que el absoluto hace dialécticamente de sí, son sus figuras. Sin embargo, otro sentido de figura puede desprenderse de la deconstrucción, la cual abreva profusamente en Levinas. En *De la gramatología*, Derrida trastorna la noción habitual de la escritura como algo subsecuente al habla. Esta concepción privilegiaba la *phoné*, y por ende la escritura tenía un sentido meramente técnico instrumental. Para Derrida, en cambio, el concepto de escritura excede e implica al de lenguaje. En nuestra tradición el *logos* nunca rompió el vínculo con la *phoné*. La proximidad entre la voz y el ser como pura presencia caracteriza al logocentrismo, y rebaja a la escritura a una mediación. Pero Hegel mismo ha sostenido que hay algo irreductible a la presencia, la vida misma. Y Nietzsche ha mostrado que la escritura no está sometida originariamente al *logos* y a la verdad. Derrida lleva más allá estos argumentos. Es imposible reducir la escritura a instrumento de un momento previo del habla plena. La escritura fue vista

como un mal que viene de afuera (*Fedro* 275a), la violencia arquetípica. Deconstruir esta tradición no es defender la inocencia y neutralidad de la escritura, sino que hay “una violencia originaria de la escritura porque el lenguaje es, en primer término y en un sentido que se mostrará progresivamente, escritura” (Derrida 2000,49). Derrida parte de la lingüística. Magritte pinta una pipa y escribe al pie “*ceci n’est pas une pipe*”, pues para Saussure todo signo está formado por el significante y el significado. Pero este no es un objeto del mundo referido por el signo (sería la *referencia*) sino una abstracción conceptual. Derrida radicaliza este planteo cuando afirma -con Saussure- que la escritura no pertenece a la exterioridad del lenguaje, pero también -contra Saussure- rechaza que la escritura sea una “imagen”. En esto es heredero de la corrección husserliana al empirismo. Para Husserl el componente real de lo vivido no es una *realidad*, y por eso se opone a la analogía del pensamiento con el retrato. El objeto intencional es el componente no-real de lo vivido. Es la diferencia entre lo que aparece y el aparecer, condición de todas las diferencias que a su vez son condición de todo signo. La escritura es lo más exterior al habla (pues no es su imagen o símbolo) y a la vez lo más interior (porque el habla ya es en sí misma una escritura). El lenguaje antes de estar ligado arbitrariamente a la *gramma* -como inscripción- implica lo común a todo sistema significativo, ser una huella instituida. Instituida pero no inmotivada. La motivación y el dominio del signo implican el salto al símbolo. Pero el signo, el lenguaje, no implica una referencia final, sino un movimiento infinito de iteración, signo de signo. “Lo que inaugura el movimiento de la significación es lo que hace imposible su interrupción. La cosa misma es un signo” (Derrida 2000,64).

¿A qué se debe esta larga introducción en el planteo? Si Derrida plantea una huella inmotivada, una escritura antes y en el habla, está planteando que la inscripción, la escritura es anterior a toda lengua. No debe entenderse “escritura” en sentido inocente. Implicaría recaer en la dicotomía objeto-signo arbitrario. Escritura es la huella de significados que remiten a significantes que a su vez son significados. Lo que llamamos vulgarmente escritura es lo que ha sido criticado desde Platón en adelante, y ha impuesto un movimiento de constante reducción de su diferencia

como otro del habla. Esta reducción o violencia arquetípica es lo que debe deconstruirse en los discursos. Levinas investiga las figuras que ha cobrado esta relación arquetípica, y permite proseguir este movimiento en otros campos. Pero la escritura, desde esta perspectiva alternativa, es lo que no puede ser objeto de una ciencia, pues no es algo reductible a una presencia. En cambio es la señal de la más temible de las diferencias. Una huella pura que a la vez es condición de sensibilidad y de sentido, pero que no se reduce a ellos. Si la escritura como signo es la diferencia que a su vez es condición de sensibilidad y sentido, si la escritura no es sólo -como pretendió el nominalismo- una mera arbitrariedad, podemos justificar una indagación de toda huella *qua* escritura. De hecho, nuestros días no carecen de estos ejemplos de expresión. Uno de los ejemplos paradigmáticos es Peter Greenaway, quien una y otra vez en sus películas ha indagado el problema del lenguaje (fundamentalmente en su inscripción en la corporalidad). Otro ejemplo artístico en el cual el lenguaje está tácitamente presente, es la obra de Francis Bacon. Sus rostros permiten la apertura de sentidos que pueden ser particularmente valiosos para el tiempo que nos toca vivir. Pretendo partir desde la huella de esos rostros para cotejarla con los análisis levinasianos y así permitir alguna comprensión mayor de nuestra subjetividad y nuestros compromisos epocales.

Los otros, sus rostros y sus vísceras

La corporalidad del otro puede verse como un modo de interpelación. No se trata de una recaída en el emotivismo, pero tampoco es un cálculo racional (deóntico o consecuencialista). La *aisthesis* puede verse así como una fuente de la ética. Los filólogos identifican *aisthethiké* con el *ars sentiendi pulchrum*, la percepción de lo bello. No es precisamente ésta la percepción que nace en el contacto con el rostro y la corporalidad del otro. Las marcas del hambre, la tortura, el asesinato, son testigos silenciosos del horror. Así se explica la necesidad de tantos gobiernos de hacer desaparecer esos testimonios. Por nombrar un caso, Rigoberta Menchú Tum debe presenciar la descomposición del cuerpo de su hermano de dos años por carecer de medios para enterrarlo; debe ver a una

amiga morir intoxicada por una fumigación; debe ver a su padre y a su hermano quemados vivos, a su madre torturada hasta morir. El gesto brutal del torturador se análoga al gesto brutal del pintor. Ante las pinturas de Bacon un amigo forense me resaltaba su parecido con los cadáveres de quienes mueren de muertes violentas.

Al modo de Sade, Bacon desvela la hipocresía de una época. Según Milan Kundera, en cada uno de nosotros anida ese gesto brutal. Tal gesto busca violentar algo que supone allí escondido. ¿Se trata acaso de un "yo"? Kundera afirma que Bacon vive en la época en que el yo se esquivo, donde los rostros y los cuerpos son parecidos (tantas veces cirugía mediante). Distorsionar el rostro en la pintura es aplicar la variación eidética de Husserl. Cada variación difiere de la otra, conservando no obstante algo en común. Existe cierta fidelidad en la distorsión.¹

El pintor puede buscar esa fidelidad, puede intentar delimitar los confusos límites del sujeto. Kundera considera que en Bacon se halla una belleza ascética, citando a Bacon se trata de "esa gran belleza del color de la carne" (Kundera 1996,14). Es por esa "belleza" que Bacon admiraba los manuales de anatomía y se interesaba por los cortes de las carnicerías. Confronta brutalmente a una civilización que está viendo su ocaso. En todo ocaso lo único que queda es la mera corporalidad. Por ello Bacon admiraba como *topos* pictórico las crucifixiones. Kundera afirma que no es sacrílego asociar la cruz con los mataderos, ya que Bacon no es un creyente. "Jesús es ese accidente que, sin razón, ha jugado el juego hasta el final. La cruz: el fin del juego que se ha jugado hasta el final". Es llegar hasta la última posibilidad de lo humano. Los trípticos de Bacon sobre crucifixiones, como el de 1962, nos muestran un primer plano de unos pies atravesados y unos sujetos en púrpura comentando indiferentes, una masa sanguinolenta sobre un catre, un costillar colgado de un gancho de carnicería y nuevamente unos sujetos indiferentes. Bacon desde joven está admirado por la carne. Lee manuales de anatomía y admira las fotos de los animales desmembrados. Spinoza afirmaba que

¹ Esto puede verse en los innumerables trípticos de Bacon. cfr. por ejemplo la serie de retratos de Isabel Rawsthorne (1968).

nadie sabe lo que puede un cuerpo. Bacon lo sabe y revela que lo esencial en el hombre es su corporalidad. "El cuerpo. El único *Ecce homo*, evidente, patético y concreto" (Kundera 1996,16). Cuando llega el fin de una época no se trata de reformar una sociedad o un sistema político. Al final de una época queda la mera materialidad humana. Por ello Kundera afirma que Bacon, al igual que Beckett, se diferencia de Ionesco y Picasso, en quien quedan intencionalidades políticas evidentes. Podríamos decir que Levinas realiza un movimiento análogo. La política no es punto de partida. No es esencial sino secundaria (esto no implica que sea innecesaria). El punto de partida es el encuentro de dos corporalidades manifiestas en el rostro. El rostro, en este sentido, no es exclusivamente el "lugar" facial, sino la carne.

¿Se trata efectivamente de una "belleza" como la llama Bacon? El primer canon estético que sirvió de patrón para juzgar la belleza de una obra fue el griego. Su ideal clásico consistía en la armonía de las partes. Obviamente el punto de partida es Platón y ha permanecido a lo largo de la estética occidental. Sin embargo ya en Plotino se rechaza el ideal platónico por una noción muy simple: si se ha de tender al uno, hablar de partes es hablar de división, análisis, destrucción de la armónica unidad. Siglos después, Kant reformula el juicio estético. Lo bello es lo que agrada universalmente sin concepto, con una satisfacción desnuda de todo interés. Estamos en el s. XVIII donde la noción de *bellas artes* comienza a extenderse. Sin embargo habría de tener corta duración. Las vanguardias significan el triunfo del arte no comprometido con la belleza. Bacon no pertenece a la vanguardia. Tampoco es un clásico. Su pintura requiere del análisis de obras cercanas a la *estética de lo feo*. Desde los caracteres deformes de Hugo, los infiernos de Baudelaire y Rimbaud, desde el atonalismo de Schoenberg y la plástica de Goya, lo feo aparece en el arte. No como un escollo hacia una armonía mayor, como se sostuvo desde la teoría clásica hasta Kant inclusive. Desde Theodor Adorno lo feo aparece como superior a lo bello, ya que éste es aporético, establecido, connivente con los poderes de turno, inmoral. Mata el impulso de cambio ante un mundo inmoral, se asocia a las técnicas de manipulación en la búsqueda del consenso y los buenos sentimientos. Cuando

Levinas habla de la “mala conciencia” como la única buena conciencia posible, está diciendo algo similar. Lo feo es impuesto por la realidad y, mientras impere el sufrimiento, el disfrute inmediato de la obra es un delito de narcisismo onanista. Este narcisismo impera cuando no se ha producido el encuentro con lo siniestro que descentra al sujeto. Para Freud lo siniestro tiene una doble acepción. *Unheimlich* es tanto lo extraño y encubierto que de pronto ha aparecido, como lo que debía permanecer oculto y familiar pero que se ha revelado. Obviando el análisis psicoanalítico, quedémonos con la noción de que lo ominoso es lo que aparece irremediamente, lo que angustia, la posibilidad inherente en toda realidad, incluso la nuestra. Julia Kristeva ha continuado estos análisis en la línea de lo abyecto. Lo abyecto es al superyo lo que el objeto es al yo. Es lo que equilibra y a la vez atrae, descentra, desfasa; un abismo que desafía a su amo. En esa línea lo feo rompe toda buena conciencia y toda racional conciencia donadora de sentido.

Lo feo rompe además con el deseo de apropiación. Derrida refiere al debate entre Heidegger y Schapiro sobre los zapatos de Van Gogh (Derrida 2001,273). Para el primero pertenecen a un campesino, para el segundo a un ciudadano. En ambos se constata el deseo de atribución y apropiación, la correspondencia a un yo. Sin embargo se trata de objetos desatados, desatados en sí mismos y del sujeto, no nos conciernen. Esto parece una diferencia central con la obra de Bacon. Sus rostros parecen concernirnos. Pero tampoco nos miran. ¿Representan entonces algo? ¿Nos representan? Según Shapiro los zapatos muestran la “figura” de Van Gogh. ¿Son figura de algo -o alguien- los rostros de Bacon, figura en el sentido que antes explicitamos? Para Derrida, la verdad en pintura es un deber. Agreguemos, deber en sentido de obligación y en sentido de deuda. Intentamos responder a ese deber con una atribución. Re-ponemos el objeto. El objeto mismo lleva inscripto en él la tentación de (re)poner(se)lo (2001,288). ¿Sucede lo mismo con ese (no) objeto que llamamos rostro? ¿Podemos usarlo al modo de una máscara de carnaval? El rostro a la vez es y no es el sujeto. No es *del* sujeto, como un útil escindido. Es su *figura*, un modo de ser, una narración suya. Con su expresión facial, el otro entra en mí. Su entrada no es inocua. Me reclama, me obse-

siona. Su subjetividad (su necesidad, su reclamo) inaugura mi subjetividad (mi deseo por él, mi responsabilidad por él). Sucasas análoga la hermenéutica textual con el contacto facial. “Transición estructuralmente idéntica a la que tiene lugar en el discurso levinasiano: la inspiración (entrada de la alteridad -rostro/texto- en el interior del psiquismo -Mismo/lector-), que inicialmente sitúa al receptor en una total pasividad, deviene *espiración* (palabra ética del yo; interpretación del libro) (Sucasas 2001,54). Mi pasividad cobra autonomía en la responsabilidad ante él. No es simpatía ni empatía. Es la alteridad desligada (ab-soluta) que paradójicamente se liga a mí y me liga a sí. Es otra porque puedo decirle no, y está ligada porque sólo en la respuesta me constituyo sujeto. “El ‘pensamiento’ que ha despertado al rostro -o que ha sido despertado por él- está gobernado por una diferencia irreductible: un pensamiento para..., una no-in-diferencia hacia el otro que rompe el equilibrio del alma ecuánime e impasible del conocer. Significación del rostro: despertar al otro hombre en su identidad indiscernible para el saber, aproximación de ‘cualquiera’ en su proximidad de prójimo, comercio con él que resulta irreductible a una experiencia (Levinas 1993,215).

France Borel (1996,188) realiza un puente entre la noción de figura y la obra de Bacon. La figura surge como una explosión escandalosa, una presencia humana, un delirio anatómico. Es notable que a pesar de los rasgos simiescos, las posturas de carnicería, los anos y vaginas pintados como musculatura facial, permanece sin embargo la posibilidad de identificación del individuo. Borel afirma, con un lenguaje afín a Levinas, que se trata de un superávit de presencia, un paroxismo. Bacon añade grafismos (líneas de puntos o rayas) que a Borel le recuerdan los tatuajes presidiarios alrededor del cuello: “*córtese por la línea de puntos*”. Se toma a la piel como una escritura, un texto a interpretar. Borel afirma, sin embargo, que Bacon siempre está allende la narración. Desde este punto se tiende un lazo con Kundera. Bacon muestra el resto que queda del hombre más allá -más acá- de todo sistema, ideología, organización. Toda política que no tome esta carnalidad como condición de posibilidad y a la vez como horizonte regulativo, caerá indefectiblemente en la burocratización anónima y desgastante. Veremos que esta carnalidad es afir-

mación de sí y del otro. Como afirma Levinas en *Politique après!* “La afirmación de sí es ya responsabilidad por todos. Política y ya no-política” (1982,224).

Levinas muestra cómo aparece un *yo* cuando al disfrutar de las cosas se reconoce como existencia separada, autónoma. Hasta aquí la autarquía occidental. Pero esta autarquía no parece limitarse por medio del razonamiento. Más aún, puede convertir la caricia, elemento esencial de la fenomenología del eros (Levinas 1995,266), en intento de posesión salvaje. A contrapelo de este *yo*, el sujeto despierta por segunda vez. Despierta por la amenaza de aniquilación del rostro -ya bastante desfigurado- del otro. A lo largo de la obra de Levinas, este despertar toma diversas formas. Rescatemos tres de ellas: economía, fecundidad, sustitución. La primera realización del sujeto es el gozo, la separación del anonimato del ser, de los elementos inermes. Aquí aparece la noción de *necesidad* satisfecha, el movimiento realizado de una intencionalidad objetivante de una representación presente. El caso primero es el alimento, “vivir de”, la dependencia de una exterioridad que es dominada. No es una mera relación con el uso, sino que implica un sujeto que aparece. Pero en esta sensibilidad ya se anuncia una inseguridad inquietante. “El cuerpo, la posición, el hecho de mantenerse -esbozos de la relación primera conmigo mismo, de mi coincidencia conmigo- no se parecen de ningún modo a la representación idealista” (Levinas 1995,156). Esta sensibilidad está antes de la razón y la condiciona. Reconoce su separación y su condición de advenedizo tardío en el mundo. Esta inseguridad se agrava cuando no se trata ya de una necesidad, sino de un deseo por un fenómeno que no es apropiable. Por la separación se produjo un recogimiento, y éste se concreta en el *oikos*, la morada. Esta separación hace posible el trabajo y la propiedad. Su primera intención no es trascendente, sino un movimiento hacia sí. Pero precisamente esta morada es la condición de posibilidad de receptividad del otro. El otro no es lo que tomamos o tematizamos. Es *hospes* y *hostis*. Recibirlo hace que nos sintamos amenazados. Y sin embargo le deseamos. Precisamente la separación como economía permite la recepción del *deseo* que el otro infunde con su rostro en mí.

El deseo no puede satisfacerse. Inicia un movimiento infinito. Crea estructuras, medios, leyes. Razona, representa, imagina. Ninguno de estos procedimientos le satisface. Esta no-apropiación también remite a la corporalidad del rostro. “La originalidad del cuerpo consiste en la coincidencia de dos puntos de vista. Esta es la paradoja y la esencia del tiempo que va hacia la muerte donde la voluntad es alcanzada como cosa entre cosas -por la punta del acero o por la química de los tejidos (debido a algún asesino o a la impotencia de los médicos), pero se da una prórroga y aplaza el contacto por la contra-muerte del aplazamiento. La voluntad esencialmente violable tiene la traición en su esencia” (Levinas 1995,242). ¿Por qué afirma esto Levinas? Ante todo porque el *conatus essendi*, el impulso natural irrestricto a seguir siendo es limitado, detenido repentinamente, traicionado, cuando el otro aparece. El otro aparece a dos puntas. Inmemorialmente está ya desde siempre ahí, reclamándome. Y a futuro, su condición es inestable, mortal. Reclama que le dé vida. Mi receptividad económica es fecundidad. El aplazamiento de la muerte se constata en dos niveles: la existencia individual (fecundidad del alimento) y genérica (fecundidad sexual). Todo fruto de la receptividad fecunda, eminentemente el hijo, siempre es inadecuado al poder. Luego Levinas habla de la justicia como igualdad ante el *tercero*, pues la relación frente al otro no es igualitaria sino que me reclama infinitamente. Pero con el tercero es necesaria la protección de la justicia. Pero el tercero es posible precisamente por la fecundidad. Por eso, cuando Levinas intente mostrar la subjetividad como sustitución, no sólo está refiriéndose a momentos heroicos como el de Kolbe y el de Cartón que en *A tale of two cities* toma el lugar de Darnay en el cadalso. Está diciendo lo que prácticamente cualquier padre o madre haría por sus hijos. Sin embargo este hecho rebasa la intimidad familiar y es figura de toda subjetividad.

Autorretratos y constitución de la subjetividad

El sujeto fue visto por la tradición filosófica como un proceso de inmanencia. Fue con el estructuralismo que comenzó a plantearse al sujeto como una “borradura”, un “no-lugar” donde confluían una serie de fuerzas configuradoras anónimas. A pesar de ello occidente siempre ha

sido propenso a ubicar al sujeto en el lugar de la autoconciencia reflexiva. No obstante, es la sensibilidad concreta la que permite una relación primera con el otro. No hay sujeto sin esa relación primera. Esta relación es posible gracias a la condición encarnada. Es un “estado inmemorial de carne viva o de encarnación, concreción anterior a la pura espiritualidad del sujeto idealista y a la pura materialidad de la naturaleza, ambas constructos abstractos. En la sensibilidad concreta, la relación inicial entre el yo y lo ‘otro’ del yo no sería de oposición o de distinción radical, sino de *expresión*, expresión del uno en el otro, acontecimiento cultural, fuente de todo arte” (Levinas 1993,212). Es notable que con un lenguaje análogo Levinas describa la temporalidad donde se da este encuentro con el otro. Este encuentro requiere separación y multiplicidad, y su condición de posibilidad es “una subjetividad que no pueda ser congruente con el ser en que se produce” (Levinas 1995,233). La congruencia implicaría una conciencia capaz de dominar con el recuerdo y la protensión todo el espectro temporal. En cambio, la relación con el otro, que es constitutiva de la mismidad del sujeto, remite a un tiempo inmemorial, an-arquico. Tiempo tan inmemorial como la realidad encarnada que antes aludíamos y de la cual el arte intenta dar cuenta.

En la tradición occidental, el saber ha sido norma del espíritu, por ello el sujeto fue habitualmente identificado con la autoconciencia reflexiva. El punto máximo de esta coincidencia es Hegel, donde conciencia y substancia se identifican, como al inicio del medioevo se identificaron conciencia y persona. Husserl no logra romper esta tradición, pues aún cuando es la intencionalidad lo que caracteriza a la conciencia, dirá en *Meditaciones cartesianas* que toda intersubjetividad es *monadológica*. En cambio, Levinas presenta al sujeto estructurado como para-otro. Esta figura subjetiva no es *figuración*. El arte figurativo entendió su labor al modo de copias que imitan un original. Esta imitación ha tenido variadas formas. El arte representativo, sin embargo, no alcanza para dar cuentas de la totalidad del arte, mucho menos de la relación humana, pues, como escribe Levinas, “la proximidad apareció como la relación con el Otro, que no puede resolverse en ‘imágenes’ ni exponerse como tema” (1987,164). Las figuras de Bacon no son retratos. Expresan una comuni-

dad, ya que el trazo que marca al otro es el mismo del autorretrato. La comunidad visceral es importante. La proximidad del otro instaaura una relación que busca denodadamente establecerse en lo *dicho* (las leyes, instituciones, etc.). Pero nada agota esa búsqueda, el *decir*. La identidad del yo es la respuesta a esa proximidad. Responder a lo que pasivamente recibimos no es alienarse. Por el contrario, implica asumir con toda su carga el temor del otro. *Del* tanto en el sentido de temer su acción como temer *por* el. No obstante, es una respuesta gratuita. El sujeto puede siempre esbozar una apología por negarse a responder. Al modo de una herencia, siempre puede rechazarla, pero nunca puede impedir que alguien se la legue. Esta asignación hace de él un no-lugar irrepetible, insustituible. Sólo él puede sustituir al otro en cada preciso momento.

La relación establecida nos deja con innumerables preguntas. ¿Se puede mediar la alteridad? ¿No puede caer la diferencia y la particularidad en una serie de privilegios que, al decir de Eagleton, son políticamente opositores y económicamente cómplices?

Problemas finales

No pienso que la crítica metodológico-científica sea la más fuerte que puede hacerse a las líneas posmodernas, particularmente a la deconstrucción (aunque lo fuera, dudo que le importaría). Sí creo que es la crítica política la que golpea insistentemente. Eagleton reconoce que la posmodernidad ha rescatado los pequeños relatos hasta ahora olvidados, destruidos. Ha recuperado los rostros opacados por la marginalidad económica, sexual, racial, cultural. Aún cuando las críticas de Eagleton en muchos casos tienen sostén, no me parece que la posmodernidad intente refugios monádicos culturales. Su insistencia en los textos y lenguajes -de todo tipo- preanuncia la importancia de la traducción. Es lo que hace Rigoberta Menchú cuando dice “Yo puedo decir, no tuve un colegio para mi formación política, sino que mi misma experiencia traté de convertirla en una situación general de todo el pueblo” (Dussel 1998,54). De todos modos, sigue siendo cierto que traducir la propia experiencia a un colectivo mantiene varios requisitos de la filosofía “clásica” que Eagleton se encarga de remarcar.

Ante todo, valorar una jerarquía implica que se establezcan prioridades. Frente al planteo levinasiano acerca del absoluto irrestricto del reclamo del otro, Eagleton sostiene un orden razonable. Jerarquía no es elitismo. Los posmodernos no verían que precisamente el mercado nivela toda distinción, valiéndose, paradójicamente, de las distinciones para sostenerse. Por no partir del análisis de las relaciones económicas y de clase, sus críticas son inocuas. Levinas cabe en la línea posmoderna, además, por su antiesencialismo. El problema es cómo lograr una crítica a los poderes establecidos sin propiedades centrales presentes en todas y cada una de esas cosas unificadas por su nombre. Si bien hay cosas que no son definitivas para ser humano (por ejemplo el color de piel) hay otras que sí lo son, y desde éstas es que Eagleton propone reformular las propuestas de cambio. Un tercer punto de ataque es la versión ateleológica de la historia que sostiene la posmodernidad. Pero si no se reconocen las leyes imperantes, por ejemplo en la economía presente, y sus consecuencias esperables, ¿cómo combatir contra ello? ¿Cómo realizar esa *revolución* que implica, en palabras de Levinas, arrancar al hombre del determinismo de lo económico?

Diferencia e igualdad, un debate inacabable e imprescindible, al cual los trazos de Bacon no cansan de enriquecer. Bacon, quien afirmaba en un reportaje estar “lleno de imágenes”, muestra la igualdad en la diferencia a través de la distorsión de sus imágenes. La distorsión y la ambigüedad del despliegue de la figura humana en el espacio, de los límites de su rostro, de la labilidad de su piel que lo separa y lo conecta del mundo, nos permiten nuevos accesos, la “variación eidética” de los rostros. Pero son habitualmente rostros y figuras en soledad. Sin embargo se produce una posibilidad de interrelación. No se trata de la respuesta al otro, sino de una obsesión distinta a la levinasiana. Busca penetrar, despegar, atravesar la barrera de la piel. Como el tradicional análisis semiológico de la psicosis, la relación que Bacon plantea con el orden interhumano es una de antropofagia, elisión, sodomía. Se trata de su “extraordinaria instancia de entrar o absorber el cuerpo del otro”. “El límite ambiguo del cuerpo, del propio y del otro es transgredido triunfalmente en las pinturas de Bacon” (Ades 1998,421).

Al modo del pensamiento posmoderno, Bacon no representa una ética de proposiciones. Mucho menos de denuncias. Sin embargo, sus análisis permiten entrever las condiciones de aparición de la corporalidad y sus demandas. Cuando Levinas plantea que el sufrimiento es inadmisibile y por ende inaceptable (1993, 115), cuando ataca toda teodicea (astucia de la naturaleza, astucia de la Razón), rechaza todo uso político posible de la corporalidad. Esta es un dato, el primero, que se revela y me revela en el rostro del otro. Invierte así la tradición platónico-cristiana. “De este modo, se invirtió la concepción del cuerpo, de tal modo que ese cuerpo, por tratarse del nuestro, ya no es un cuerpo mundano sino una carne viva, que sólo adviene a la vida según el modo originario de fenomenización propio de ésta. Igual ocurre con la experiencia del otro” (Henry 2001, 309). Previo a todo análisis, reacción, elaboración conceptual hay un dato, una aparición. Bacon unifica ambos elementos, carne viva y rostro y los deja en nuestras manos.

BIBLIOGRAFÍA

- Ades, D. "Francis Bacon: Boundaries of the body", *XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo histórico: Antropofagia e historias de canibalismos*, Fundação São Paulo 1998.
- Bodei, R. *Le forme del bello*, Il Mulino, Bolonia 1995.
- Borel, F. "Francis Bacon, las vísceras por rostro", *Bacon, retratos y autorretratos*, Debate, Madrid 1996.
- Derrida, J. *De la gramatología*, Siglo XXI eds., México 2000.
- La verdad en pintura*, Paidós, Buenos Aires 2001.
- Dussel, E. *La ética de la liberación, ante el desafío de Apel, Taylor y Vattimo*, Universidad Autónoma del Estado de México, 1998.
- Eagleton, T. *Las ilusiones del posmodernismo*, Paidós, Buenos Aires 1998.
- Henry, M. *Encarnación, una filosofía de la carne*, Sígueme, Salamanca 2001.
- Kundera, M. "El gesto brutal del pintor", *Bacon, retratos y autorretratos*, Debate, Madrid 1996.
- Levinas, E. *L'au-delà du verset*, Les éditions de minuit, Paris 1982.
- De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, Salamanca, Sígueme 1987.
- Entre nosotros*, Pre-Textos, Valencia 1993.
- Totalidad e Infinito*, Sígueme, Salamanca 1995.
- Sucasas, A. *El rostro y el texto. La unidad de ética y hermenéutica*, Anthropos, Barcelona 2001.